

Aus Eins mach Zwei mach Eins. Die Analyse des offenen Spiels im Figurentheater

Franziska Burger

Auf einem leicht erhöhten Podest auf der Bühne sitzt die Akteurin Ilka Schönbein, die verschlungenen Beine von einem vergilbten und mit Flecken übersäten Hemd verdeckt. Nur ihr rechter Fuß ist sichtbar. Dieser steckt in einem aus Gips geformten Unterarm, so dass das Fußgelenk sich an jener Stelle befindet, an welcher der Ellenbogen sein müsste. Denn in der Inszenierung *Chair de ma Chair*¹ (dt. *Mein eigen Fleisch und Blut*) der deutsch-französischen Gruppe Theatermeschugge wird durch den Einsatz von Körpermasken aus dem Körper der Akteurin oder des Akteurs eine Vielzahl von Figuren dargestellt. Schönbeins Körper wird wie ein Puzzle auseinandergebrochen und die Glieder, ergänzt mit Körperteilen aus Gips, neu zusammengesetzt: Die Hand wird zur Wirbelsäule, der Fuß zum Unterarm, die Beine zum Torso.

So blickt Schönbein ins Publikum und spricht die Worte der Mutter, die der Tochter gerade beizubringen versucht, dass der soeben abgehauene Vater gar nicht ihr leiblicher Vater sei: „Wir brauchen ihn nicht, diesen Banditen!“ Mit dem Ausklingen dieses Ausrufes senkt sich Schönbeins Blick und sie hält währenddessen mit ihrer rechten, rot bemalten Hand eine Gipsmaske vor ihr Gesicht. Mit einer wimmernden Stimme fragt sie wiederholend: „Mein Vater ist nicht mein Vater?“ Das Kind dreht sein Maskengesicht in Schönbeins Hand zur hinter ihm sitzenden Spielerin als Mutter und schlägt mit der Gipshand, um seiner Wut Nachdruck zu verleihen, kräftig auf das Podest. Die sprachlos gewordene Mutter dreht das Gesicht weg und stützt den vor Kummer schwergewordenen Kopf mit der freien Hand.

Worin unterscheidet sich das Figurentheater² – zu dem die oben beschriebene Szene aufgrund des Einsatzes der Körpermasken zu zählen ist – vom auf menschlichen AkteurInnen basierenden Schauspiel? Um die grundlegenden Unterschiede verschiedener Formen der darstellenden Künste systematisch aufarbeiten zu können, bedarf es einer Analysemethode, welche den Vergleich der Strukturen eines szenischen Vorganges erlaubt. Eines der verlässlichsten Instrumente zur Untersuchung eines szenischen Vorganges stellt die Semiotik dar. Die aus der Sprachwissenschaft stammende Methode setzt sich mit den allen Kommunikationsprozessen zugrundeliegenden Zeichens auseinander.³

Erika Fischer-Lichte verfasste in den 1980er Jahren eine dreibändige Aufarbeitung der Theatersemiotik – damit „verhalf [sie] der Theaterwissenschaft zu einer breit abgestützten wissenschaftlichen Methode, die die

1 *Chair de ma Chair*, Regie: Ilka Schönbein, Produktion: Theater Meschugge, Frankreich 2003, 78 Min.

2 In dieser Arbeit sollen die Begriffe Figuren- und Puppentheater synonym verwendet werden, und, sofern nicht anders angegeben, sowohl die gegenwärtige, offene wie auch traditionelle und verdeckte Manipulation inkludieren. Um die gestalterische Formenvielfalt des Figurentheaters zu berücksichtigen, wird in diesem Aufsatz der Begriff ‚Spielobjekt‘ verwendet.

3 Vgl. bspw. Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant, München 1988.

Bedeutungsgenerierung im Theater anpeilt.“⁴ Aufgrund ihrer klar strukturierten Gliederung bietet sich die Semiotik gemäß Andreas Kotte als verlässliches Instrument für Detail- oder vergleichende Analysen an.

„Sie ist die am stärksten logisch differenzierte Methode der Theaterwissenschaft überhaupt und spielt ihre Vorteile überall dort besonders überzeugend aus, wo formal vorgegangen werden muss, wo ein systematisierender oder ein Vollständigkeitsanspruch zu Grunde liegt.“⁵

Im Folgenden sollen anhand der von Juri Veltrusky und Henryk Jurkowski entwickelten semiotischen Konzepte die Eigenschaften des Zeichensystems des Puppen- und Figurentheaters herausgearbeitet und die Differenzen zwischen Puppen- und auf menschlichen AkteurInnen basierendem Theater beschrieben werden. Mithilfe dieser Analyse wird gezeigt, weshalb die Beschreibung von Puppen und Spielobjekten als Modellschauspieler oder Miniatur-Menschen unzureichend ist. Wie die Zeichenkonstitution im Figurentheater funktioniert – insbesondere im Falle des offenen Spiels –, wird im Weiteren näher untersucht und dazu korrespondierend Überlegungen zur Reichweite aber auch den Grenzen der Zeichentheorie als Analyseinstrument angestellt. Die Beschreibung von Ilka Schönbeins Bühnenadaption von Aglaja Veteranyis Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999) dient exemplarisch der Herleitung des theatralischen Zeichens im gegenwärtigen Figurentheater.

Offenes Spiel: Kopräsenz von Mensch und Objekt im Figurentheater

Versucht man sich dem gegenwärtigen Figurentheater analytisch anzunähern, eröffnen sich unterschiedliche Probleme, die größtenteils mit der Spielweise der sogenannten *offenen Manipulation* beziehungsweise dem *offenen Spiel* zusammenhängen. Bei dieser Spielform wird auf eine Verdeckung in Form eines schwarzen Vorhangs oder eines Castelets – den Miniaturguckkastenbühnen, wie sie aus dem Kaspertheater bekannt sind – verzichtet, die menschlichen SpielerInnen agieren sichtbar neben/hinter/über/unter dem Spielobjekt, welches gerade von ihnen manipuliert wird.

Dieses Spielprinzip trat auf den westeuropäischen Bühnen vermehrt ab der Mitte des 20. Jahrhunderts auf und setzte sich ab den 1980er Jahren als dominierende Spielform im Figuren-, Puppen- und Objekttheater durch.⁶ Zentral bei der offenen Manipulation ist, dass es sich dabei nicht um die Offenlegung der Virtuosität der FigurenspielerInnen handelt (wie dies beispielsweise bei einem Bühnenmagier der Fall ist). Die Zuhilfenahme von künstlichen Körpern und Körperteilen ist ein bewusster künstlerischer Entschluss auf dem Weg, neue Darstellungsformen zu erkunden. Die SpielerInnen treten dabei in einen direkten oder indirekten Dialog mit den Spielobjekten und müssen dadurch im Spielprozess ihre Positionen in diesem Abhängigkeitsverhältnis zwischen SpielerInnen und Spielobjekt permanent neu aushandeln.⁷

Statt eines einzelnen Menschen, der als Zeichenträger allein mit den Mitteln des eigenen Körpers (wie der Stimme, der Gestik, der Mimik, der Bewegung durch den Raum, des Kostüms, der Maske, etcetera) die Rollenfigur

⁴ Andreas Kotte, Theaterwissenschaft. Eine Einführung, Köln 2005, S. 123.

⁵ Ebd., S. 126f.

⁶ Vgl. Henryk Jurkowski, *Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle*, Charleville-Mézière 2008, S. 96–98.

⁷ Vgl. Meike Wagner, *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*, Bielefeld 2003, S. 21.

denotiert, nehmen sich im Figurentheater die menschlichen SpielerInnen zur Rollendarstellung ein Spielobjekt zu Hilfe, das nicht (nur) als Requisit fungiert, sondern auch zum Subjekträger wird. Die Rollendarstellung wird von den Mitteln des menschlichen Körpers losgelöst und auf ein lebloses Objekt übertragen. Dieses dient als exzentrischer Rollenkörper, der sich allerdings stets in Abhängigkeit zu den SpielerInnen befindet. Folglich lässt sich im offen manipulierten Figurenspiel eine Trennung des phänomenologischen Leibs des Akteurs und des semiotischen Körpers der Rollenfigur beobachten: Während der Akteur bei der Manipulation als Bewegungs- und Sprachquelle des Kunstkörpers fungiert, verweist alles an der Puppe auf die Rollenfigur – an ihr ist alles Intention, pures Zeichen.⁸

Die Eigenschaften des theatralischen Zeichens

Das theatralische Zeichen basiert auf drei Haupteigenschaften: dem Charakteristikum, Zeichen eines Zeichens zu sein, der Mobilität und der Polyfunktionalität. – Alle drei Eigenschaften gehen nicht nur auseinander hervor, sondern bedingen sich gegenseitig.

„Ein theatralisches Zeichen ist also nicht nur imstande, als Zeichen eines Zeichens zu fungieren, das es materiell selbst darstellt, sondern darüberhinaus als Zeichen eines Zeichens, das jedem beliebigen anderen Zeichensystem angehören mag. Auf dem Theater [...] kann ich anstelle eines Zeichens prinzipiell jedes beliebig andere verwenden: hier vermag jedes Objekt jedes andere zu bedeuten und ist daher in seiner Funktion als ein theatralisches Zeichen durch jedes beliebige andere zu ersetzen [i.e. Mobilität, F.B.].

Mit der Mobilität des theatralischen Zeichens ist seine *Polyfunktionalität* angesprochen. Denn das theatralische Zeichen kann nur insofern andere theatralische Zeichen ersetzen, als es unterschiedliche Zeichenfunktionen zu übernehmen imstande ist: [...] Jedes theatralische Zeichen vermag dergestalt viele Funktionen zu erfüllen und entsprechend die unterschiedlichsten Bedeutungen zu erzeugen.“⁹

Jedes Zeichen kann innerhalb eines „szenischen Vorganges“¹⁰ nicht nur von jedem beliebigen Zeichenträger ersetzt werden, sondern selbst auch jegliche Bedeutung annehmen, „welche das Agieren des Schauspielers ihm beilegt.“¹¹ Im Rahmen eines szenischen Vorganges kann auf diese Weise eine Brausetablette Selbstmord begehen, ein Tisch zum Berg und eine menschliche Hand zu einer scheinbar selbständig agierenden Spielfigur werden.

Doch die Bedeutungszuweisung ist innerhalb eines szenischen Vorganges nur bedingt festgelegt und ist theoretisch innerhalb des Spielprozesses beliebig austauschbar oder oszilliert zwischen verschiedenen Bedeutungen. Wie sich in der folgenden Analyse erweisen wird, ist gerade dieser fliegende Wechsel der Bedeutungen charakteristisch für das theatralische Zeichen im offen gespielten Figurentheater.

⁸ Vgl. Jiri Veltrusky, *Puppetry and acting*, in: *Semiotica* (47/1) 1983, S. 69–122, S. 79.

⁹ Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 2007, S. 183. (Hervorhebungen im Original.)

¹⁰ Szenische Vorgänge sind gemäß Kotte der kleinste gemeinsame Nenner aller als theatral rezipierten Handlungskomplexe, die sich dadurch auszeichnen, dass sie hervorgehoben und konsequenzvermindert sind. Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 15–61.

¹¹ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 183.

Die Eigenschaften des theatralischen Zeichens sind es, auf denen der Prozess der Animation und der Bedeutungsgenerierung im offenen Spiel des Figuren- und Objekttheaters beruht. Manipulieren menschliche AkteurInnen (sichtbar oder unsichtbar) einen leblosen Gegenstand auf der Bühne, kann dieser durch die entsprechende Bedeutungszuweisung zu einem Rollenträger werden. Über das Potenzial, auf jegliche Bedeutungen verweisen zu können, verfügen nicht nur leblose Gegenstände. Wird Erika Fischer-Lichtes Definition der Eigenschaften des theatralischen Zeichens in die entsprechende Richtung konsequent weitergedacht, muss festgestellt werden, dass *sämtliche* in einen szenischen Prozess involvierte Dinge – zeitlich beschränkt – mobil und polyfunktional sind: Dies schließt auch den Menschen mit ein. Entsprechend kann, wie auch Kathi Loch in ihrer 2009 veröffentlichten Dissertation *Dinge auf der Bühne* eingeworfen hat, ebenfalls jedes „Ding [i.e. auch der Mensch, F.B.] [...] zumindest *zeitweise* als Objekt fungieren“.¹² Das heißt, ein Mensch kann in einem szenischen Vorgang einen leblosen Gegenstand vertreten und jedes Ding kann zu einem Subjekträger werden. Damit ist ein wichtiger Punkt angesprochen, der einem jeden szenischen Vorgang inhärent ist: Mensch und Gegenstand können zumindest temporär in ihrer Funktion als Zeichenträger beliebig ausgetauscht werden und sämtliche Bedeutungen annehmen, welche ihnen performativ verliehen werden. Dies trifft zu, so Fischer-Lichte, „da sie als theatralische Zeichen sich alle gegenseitig zu bedeuten vermögen.“¹³ Agieren die menschlichen SpielerInnen als ‚acteurs-marionnetistes‘ innerhalb eines szenischen Vorganges ebenfalls als RollenträgerInnen, entsteht ein permanentes Wechselspiel der Bedeutungszuweisungen zwischen den Körpern der Spielenden und jenen der Spielobjekte.

Der Prager Zirkel und das theatralische Zeichen im Figurentheater

Einzelne Mitglieder des vor allem in den 1930ern aktiven strukturalistisch-linguistischen Zirkels der Prager Schule haben sich als Erste mit dem Zeichensystem des Puppentheaters beschäftigt. Sie waren maßgeblich an der Etablierung des Figurentheaters als eigenständige Theaterform beteiligt. Neben Otakar Zich und Petr Bogatyrev setzte sich vor allem Jiri Veltrusky dafür ein, dass das Puppentheater aufgrund der Besonderheiten seines Zeichensystems nicht als Unterform des auf menschlichen AkteurInnen basierten Schauspiels definiert werden soll:

„We have shown above that the principal difference between puppet theater and live theater is the organic bond between puppeteer and puppet. This distinguishes the semiotic system of puppetry from that of the live theater.“¹⁴

Die menschlichen SpielerInnen sind in szenischen Vorgängen stets körperlich präsent, auch wenn sie selbst für die ZuschauerInnen nicht sichtbar sind: Allein die menschliche Stimme aus dem Off oder das Hervorblitzen einer Hand hinter dem Vorhang markiert die Präsenz eines Akteurs neben dem bewegten Spielobjekt.¹⁵ Der Körper des Menschen, der die Puppe manipuliert, wird damit automatisch Teil der Rollenfigur. Spielobjekt und SpielerIn sind

¹² Kathi Loch, *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen 2009, S. 68. (Hervorhebungen F.B.)

¹³ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 195.

¹⁴ Petr Bogatyrev, *The interconnection of two similar semiotic systems: The puppet theater and the theater of living actors*, in: *Semiotica* (47/1) 1983, S. 47–68, S. 59.

¹⁵ Vgl. Veltrusky, *Puppetry and acting*, S. 71f.

folglich nicht unabhängig voneinander analysierbar, selbst wenn die menschlichen Spielenden von einem Vorhang verdeckt werden.

Der Linguist Jiri Veltrusky untersucht im Aufsatz *Puppetry and acting* (1983) das semiotische System¹⁶ des Puppentheaters in Abgrenzung von jenem auf menschlichen AkteurInnen basierten Schauspiels, die sich trotz zahlreicher Gemeinsamkeiten grundsätzlich unterscheiden:

„The manipulation of puppets is a human action that, by its general nature, is not a form of acting properly so called. It does not by itself represent [...] actions and behavior; it makes the puppets represent them.“¹⁷

Statt durch die körperlichen Mittel menschlicher AkteurInnen wird die Rollenfigur durch ein künstliches Spielobjekt dargestellt, das von einem Menschen sichtbar oder unsichtbar manipuliert wird. Deshalb kann der Spielprozess im Figurentheater auch nicht mit Schauspiel gleichgesetzt werden, da es sich um gänzlich andere Spieltechniken handelt. Gemeinsam ist dem Schauspiel und dem Puppentheater – so Veltruskys Theaterverständnis –, dass in beiden Theaterformen das Signatum aus der Repräsentation von Menschen oder anthropomorphen Wesen und deren Handlungen besteht.¹⁸ Allerdings unterscheidet sich das Signans des Figurentheaters essentiell von jenem Schauspiel, das auf menschlichen AkteurInnen basiert: Während im auf einem menschlichen Akteur basierenden Schauspiel das geteilte Signans aus den Zeichen des Körpers („stage figure“) und der Bühnenaktivität („stage action“) zusammengesetzt ist, wird das Zeichenmodell des Puppentheaters dreigeteilt („threefold“) – bestehend aus einem leblosen Puppenkörper („body“), dem menschlichen Manipulateur als Bewegungsmotor („manipulation“) sowie der Stimme der menschlichen Sprecherin/des menschlichen Sprechers („human voice“).¹⁹ Während folglich im Schauspiel Figur und Handlung von ein und derselben Person dargestellt wird, erfährt das Zeichen der Rollenfigur im Figurentheater eine Aufspaltung in Spielobjekt, menschliche FigurenspielerIn und Stimme.²⁰

Folglich können die Handlungen von Mensch und Objekt innerhalb eines szenischen Vorganges nicht voneinander getrennt analysiert werden, da die Spielfigur erst im Moment der Interaktion zwischen SpielerIn und Spielobjekt entsteht.

„When the reciter or the puppet operator or both perform in front of the audience, rather than being hidden, their physical appearance becomes to some extent part of the *signans*; in other words, the visual part of the *signans* is split between the puppets and the human beings involved in the show; the share of these human

¹⁶ Wobei er sich auf das binäre Zeichenverständnis von Ferdinand de Saussure bezieht, das aus dem „signifié“ als Bezeichnetes und dem „signifiant“ als dem Bezeichnenden besteht. Vgl. Ferdinand de Saussure, *cours de linguistique générale*, hg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye, Paris 1982, S. 99.

¹⁷ Ebd., S. 74.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 70. Veltrusky berücksichtigt in seinen Überlegungen den Fall eines nicht-dramatischen Spiels nicht: „Dass die Aktion des Puppenspielers – Manipulation oder Schauspiel – auch über die Bühnenfigur hinausgehen und der Puppe etwa eine performative (etwa ihre Materialität betreffend) oder eine symbolische Ebene eröffnen kann, kommt in dieser Perspektive nicht vor.“ Wagner, *Nähte am Puppenkörper*, S. 47.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 70–73.

²⁰ Dass der Text nicht von der Person gesprochen wird, die auch das Spielobjekt manipuliert, wird in diesem Aufsatz nicht berücksichtigt.

agents in the visual component of the *signans* increases immensely whenever such elements are meaningful postures, gestures, or facial expressions are added to their mere physical appearance.“²¹

Tritt der menschliche Spielende auf die offene Bühne, werden dessen körperliche Zeichen automatisch ins Spiel einbezogen und in das Zeichensystem der Rollenfigur integriert, wie beispielsweise im eingangs beschriebenen Beispiel *Chair de ma Chair*, in dem die Spielerin Ilka Schönbein als Sprecherin des Kindes wie auch der Mutter wahrgenommen wird. Die Spielerin und ihre körperlichen Zeichen werden so Teil des Signans und so die Grenzen zwischen menschlichem und künstlichem Körper verwischt.

„As can be seen, the sphere of the live human being and that of the lifeless object are interpenetrated, and no exact limit can be drawn between them. The series beginning with the figure of the actor thus continues without interruption into the sphere of the object.“²²

Im offenen Spiel herrscht keine Trennung zwischen Mensch und Gegenstand mehr und das Spielobjekt wird zu einer prothetischen Erweiterung des menschlichen Körpers: In *Chair de ma Chair* werden die Masken wie künstliche Gliedmaßen zu einem Teil der Spielerin.

Atomisierung der Körper

Einen Schritt weiter als Veltrusky mit seiner Beschreibung des dreigeteilten Zeichens im semiotischen System des Figurentheaters ging Henryk Jurkowski im Aufsatz *Transcodification of the sign systems of puppetry* (1983). Aus einer historischen Perspektive heraus untersucht er darin die Entwicklung des Zeichensystems des Figurentheaters. Während Veltrusky sich allerdings vor allem auf ein Puppenspiel bezog, welches nicht an eine bestimmte Zeit gebunden ist, versuchte Jurkowski die historische Entwicklung des Zeichensystems des Figurentheaters mit einem vier Kategorien universellen Modell schemenhaft zu erfassen. Ihre Beschreibung ist davon geprägt, Figurentheater jeweils in Bezug auf andere und in Abgrenzung zu anderen Kunstformen und deren Zeichensystemen zu definieren.²³

Die vierte dieser Kategorien stellt das offene Spiel und die damit verbundene Aufsplitterung der Theaterrmittel dar: Unter dem Begriff der „atomization“²⁴ beschreibt Jurkowski das aus der sichtbaren Ko-Präsenz von Mensch und Objekt resultierende Zergliederung der Körper von SpielerIn und Spielobjekt. Denn statt geschlossenen, ganzen Puppenkörpern dienten vermehrt lediglich ein Kopf, eine Hand oder abstrahierte Körper und Gliedmaßen als Spielobjekte.²⁵ Die Bruchstücke stehen als *pars pro toto* für den ganzen Körper der intendierten Rollenfigur. Doch der Prozess der Atomisierung betrifft nicht nur den Puppenkörper, sondern auch den menschlichen: Hände

²¹ Veltrusky, *Puppetry and acting*, S. 99f.

²² Jiri Veltrusky, *Man and Object in the Theater*, in: Paul L. Garvin (Hg.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Georgetown 1964, S. 83–92, S. 86.

²³ „(1) The puppet in the service of neighbor sign systems, (2) The puppet in the sign system of the live theater, (3) The sign system of the puppet theater, and (4) The atomization of all elements of the puppet theater and its semiotic consequences.“ Henryk Jurkowski, *Transcodification of the sign system of puppetry*, in: *Semiotica* 47/1 (1983), S. 123–146, S. 131f.

²⁴ Vgl. ebd., S. 142–144.

²⁵ Vgl. Jurkowski, *Métamorphoses*, S. 63.

und Beine der SpielerInnen können losgelöst vom *Wirtskörper* zu Spielobjekten werden. In diesem Sinne stellt die Kategorie der atomization die Weiterführung von Veltruskys Analyse dar: Während dieser in seinem Aufsatz *Puppetry and Acting* (1983) die Trennung des Rollenkörpers von der Stimme und des Bewegungsmotors im Figurentheater beschrieb, nähert sich Jurkowski mit diesem Konzept der Fragmentierung der Körper des Spielobjektes wie auch der SpielerInnen an.

„The first experiments were to introduce different techniques of operation. The second ones were to change the puppet's body as the representation of the character. Instead of a full puppet we saw its elements as pars pro toto (synecdoche). The same happened to the human actor on the puppet stage. By means of staging and composition, the actor's body was cut to pieces. We saw on stage heads, feet, legs as the symbols of character, acting among puppets and objects.“²⁶

So wird beispielsweise in *Chair de ma Chair* aus einer Gesichtsmaske – die allein schon für die Rollenfigur des Kindes steht –, einem Gipsarm und einem Hemd erst zusammen mit dem Körper der menschlichen Akteurin der Rollenkörper vervollständigt. Diese Verbindungen sind lediglich temporär und werden bei der Etablierung einer anderen Rollenfigur wieder aufgebrochen und neukombiniert: Jene Hand, welche die Wirbelsäule und somit der Bewegungsmotor des Maskengesichtes ist, wird zur Hand der Mutter transformiert und nach dem Rollenwechsel wieder zum Träger des Kinderkopfes. Der Spielprozess gestaltet sich folglich als permanente Re-Etablierung der Zeichen und ihrer Bedeutung(en).

Rollenwechsel und Verdinglichung

Die Theaterwissenschaftlerin Konstanza Kavrakova-Lorenz, die sich in ihrer 1989 eingereichten Dissertation eingehend mit dem Spielprozess der offenen Manipulation beschäftigt hat, beschreibt das Figurenspiel als Kommunikation zwischen Mensch und leblosem Gegenstand, die im Verlauf des szenischen Vorganges ihren Status als Objekt und Subjekt austauschen. Sie beschreibt eingehend auch den Prozess des Wechselspiels zwischen Spielobjekt und menschlichen ‚acteurs-marionnettistes‘ (die selbst nicht nur ein Spielobjekt manipulieren, sondern im Rahmen des ‚szenischen Vorganges‘ ebenfalls eine Rollenfigur darstellen):

„Demnach ist das Puppenspiel als Darstellungsprozess in der Mutation der Subjekt-Objekt-Beziehungen der künstlerischen Aneignung der Wirklichkeit und ihrer funktionalen Permutation realisierbar: Das schöpferische Subjekt Mensch ‚objektiviert‘ sich, indem es sich als Summe von Mitteln mimetischer Wirkung funktional begreift und sich auf diese Weise als Träger von bestimmten Abbildbeziehungen in der Kommunikation mit anderen Subjekten präsentiert. Das künstliche Objekt Puppe wird ‚subjektiviert‘, indem ihm individuelle Wirkungsaktivität – auch in Form eigenständiger Kodierung – zugesprochen und aus ihrer Bild-Gestalt ‚abgelesen‘ wird.“²⁷

²⁶ Jurkowski, Transcodification of the sign systems of puppetry, S. 143.

²⁷ Konstanza Kavrakova-Lorenz, Puppenspiel als synergetische Kunstform, Diss., Humboldt Universität Berlin 1989, S. 234.

Mit der konsequenten Austauschbarkeit der Zeichen und der dadurch provozierten Auflösung der Grenze zwischen Ding und Mensch, wird auch die exklusive Funktion des Menschen als Subjekt eines szenischen Vorganges aufgehoben. Indem dieser im Spielprozess an einen leblosen Gegenstand übertragen wird, geben die menschlichen SpielerInnen ihren eigenen Status als Subjekt temporär auf: Auf die Übertragung des Status als Subjekttträger folgt die Verdinglichung des Menschen. Dieser Prozess der Oszillation zwischen Subjekt und Objekt findet korrespondierend zum Rollenwechsel statt.

Figurentheater als Kippfigur

Wie mit Hilfe der semiotischen Analyse des offenen Spiels gezeigt werden konnte, ist es zu kurz gegriffen, Figurentheater als Unterkategorie des auf menschlichen AkteurInnen basierenden Schauspiels zu begreifen. Auch wenn beide eindeutig zu den Formen des Theaterspiels zu zählen sind, unterscheiden sie sich auf der strukturellen Ebene auf grundlegende Art und Weise:

„The difference between the two forms of theater is not that one has a more limited semiotic potential than the other. It is a structural difference due to the fact that the components are not the same in both cases.“²⁸

Die Differenz liegt darin, dass im Figurentheater die Rollenfigur nicht von einer einzigen Entität dargestellt wird, sondern ein lebloser Gegenstand als exzentrischer Rollenkörper fungiert, während die menschlichen AkteurInnen im Prozess der Animation – als Stimm- und Bewegungsquelle – selbst reifiziert werden.

„The puppet theater is a theater art, the main and basic feature differentiating it from the life theater being the fact that the speaking and performing object *makes temporal use* of the physical sources, of the vocal and motor powers, which are present outside the object.“²⁹

Hier betont Veltrusky hier die zeitliche Komponente, denn der Moment der Animation des leblosen Objektes begrenzt sich auf die Dauer des Vollzugs des szenischen Vorganges. Doch der Linguist wirft scheinbar beiläufig die Frage auf, wer hier eigentlich von wem abhängig ist: Der leblose Gegenstand vom Menschen und Bewegungsverursacher – oder der Mensch, der sich zwecks Rollenspiel eines leblosen Objektes bedient?

Der Körper der menschlichen Akteurin/des menschlichen Akteurs bleibt während des gesamten Spielprozesses Kontrollzentrum der Bewegungen und Aktionen der verschiedenen Figuren. Denn der Spielende ist der „*producer* of the signs that communicate a dramatic character, rather than as, necessarily, the producer *and* the *site* of those signs“³⁰. Auf der Basis der Prinzipien der Mobilität und der Polyfunktionalität werden die theatralischen Zeichen im Spiel neu besetzt, die Objekte erhalten dabei den Status eines Subjekttträgers: Schönbeins Körper wurde in der zu Beginn dieses Textes beschriebenen Szene von *Chair de ma Chair* vervielfältigt – stellt sie doch ‚corps à corps‘ mit Hilfe von Körper- und Gesichtsmasken gleichzeitig die beiden Rollenfiguren der Mutter und der Tochter dar. Dabei

28 Veltrusky, Puppetry and acting, S. 96.

29 Henryk Jurkowski, The language of the contemporary puppet theatre, in: UNIMA Informations (1978), S. 8, zitiert nach ders., Transcodification of the sign systems of puppetry, S. 142. (Hervorhebungen von F.B.)

30 Steve Tillis (1996), The Actor Occluded: Puppet Theatre and Acting Theory, in: Theatre Topics 6.2, S. 109–119, S. 109.

werden Fuß, Beine und Hand der Mutter zu Unterarm, Rumpf und Wirbelsäule der Tochter. Den Rollenwechsel signalisiert Schönbein mittels differenziertem Bewegungsduktus, Maske, Mimik und ihrer Stimme. Mit jedem Wandel müssen die Körperteile in ihrer Bedeutung neu etabliert werden. Dadurch wird der Prozess der Generierung von Bedeutung ausgestellt: Wie bei einem live Making-of wird simultan zum Spiel der Entstehungsprozess einer Rollenfigur gezeigt. Mit der Offenlegung der Spielprozess im Figurentheater wird auch der den darstellenden Künsten zugrundeliegende Mechanismus der Bedeutungsgenerierung verdeutlicht.

Doch ist bei der Analyse die Trennung der Einheiten in SpielerIn und Spielobjekt nicht möglich, wie dies Veltrusky bereits mit seinem Konzept des zweigeteilten Signans aufzudecken versuchte: Mensch und Puppe bilden in ihrer Verbindung einen neuen Rollenkörper, bei dem die Heterogenität von Kunst- und Menschenkörper zeitweilig aufgehoben ist. Beim offenen Spiel werden alle Theatermittel als Teil des Zeichensystems der Rollenfigur gleichwertig: Die Hand ist nicht wichtiger als die Maske, die sie hält. Voneinander getrennt sind sie nichts weiter als leere Körper, die in ihrer Unvollständigkeit keine Bedeutung hervorzubringen vermögen: Erst durch die körperliche Verzahnung von SpielerIn und Objekt kann die Rollenfigur entstehen.

Die Theatersemiotik liefert einen Ansatz zur Entschlüsselung des im Spielprozesses produzierten Zeichens, sie ist allerdings – wie keine existierende Analysemethode – allumfassend. So wird bei der Semiotik Theater auf den Prozess der Bedeutungsgenerierung reduziert, ohne das „spielerische Moment von Theater, seinen Anteil an der Entwicklung des Gattungswesens Mensch oder den Erlebnisaspekt“³¹ berücksichtigen zu können. Um Fragen nachzugehen, wieso beispielsweise im Figurentheater *animierte* Spielobjekte von den Zuschauenden als etwas *Lebendes* wahrgenommen werden, oder wie sich eine performative, nicht auf ein Narrativ stützende Spielweise (wie sie unter anderem im Materialtheater dominiert) theoretisch fassen lässt, müssen allerdings andere Konzepte und Methoden herangezogen werden, um die aus der semiotischen Analyse gewonnenen Erkenntnisse erweitern zu können.

31 Kotte 2007, S. 127f.